‘1700. Inauguratie van de Muntschouwburg te Brussel. Het theaterleven in de Zuidnederlandse hofstad van 1650 tot in de Oostenrijkse tijd’

Kåre Langvik-Johannessen en Karel Porteman

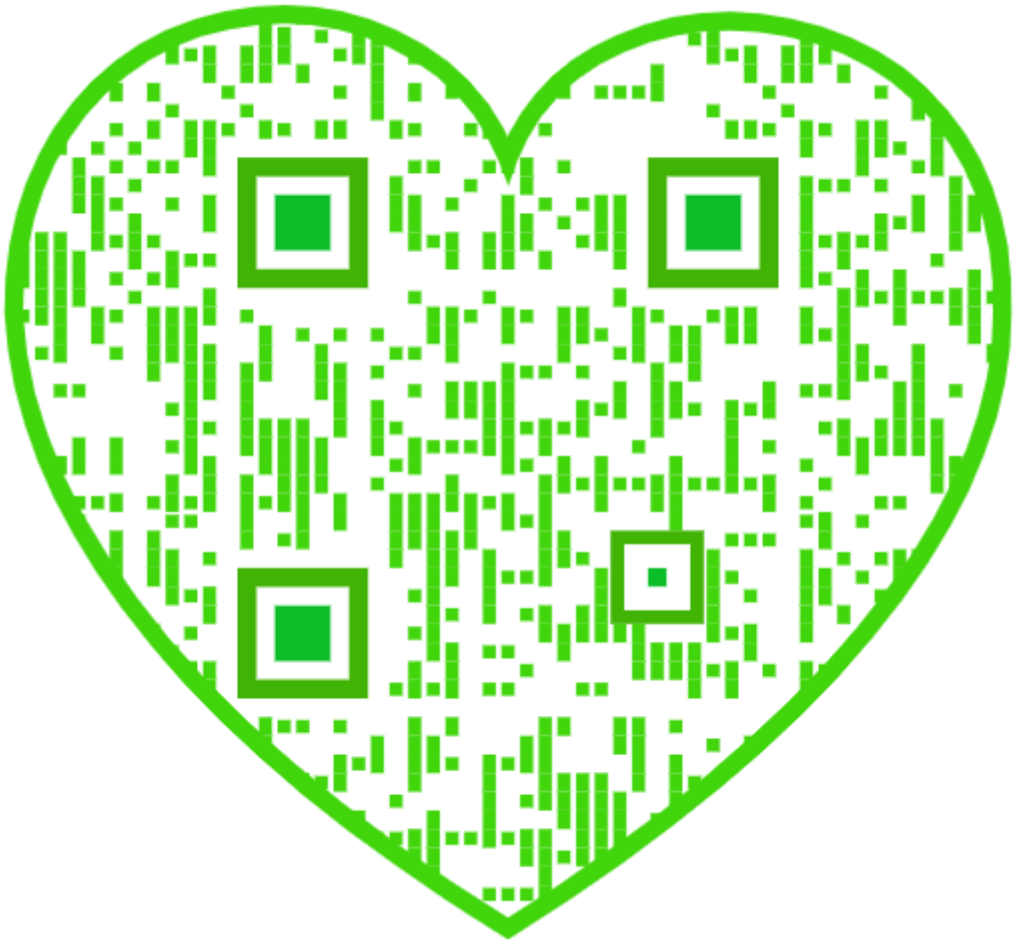
bron

Kåre Langvik-Johannessen en Karel Porteman, ‘1700. Inauguratie van de Muntschouwburg te Brussel. Het theaterleven in de Zuidnederlandse hofstad van 1650 tot in de Oostenrijkse tijd.’ In: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam 1996, p. 284-289.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/lang033inau01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

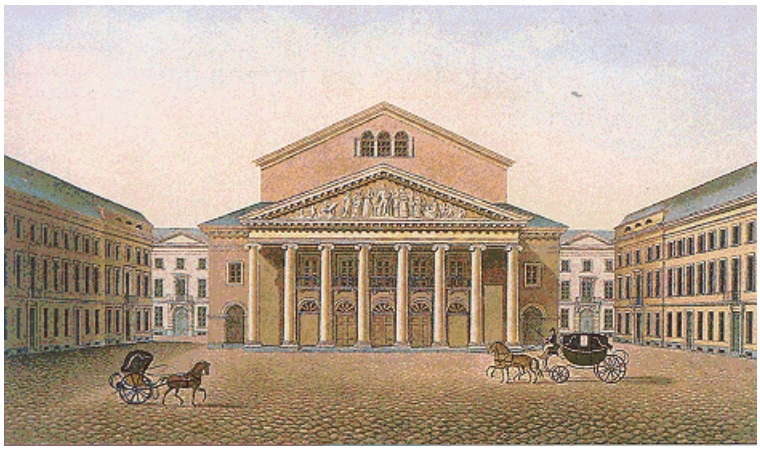
dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



1700
Inauguratie van de Muntschouwburg te Brussel
Het theaterleven in de Zuidnederlandse hofstad van 1650 tot in de Oostenrijkse tijd

IN 1700 ZAG GIO-PAOLO BOMBARDO, persoonlijk schatkistbewaarder van Aartshertog Maximiliaan van Beieren - de laatste landvoogd die voor Spanje te Brussel zetelde - zijn droom in vervulling gaan: een volwaardige schouwburg op zijn Italiaans in de hofstad Brussel. Al een jaar of vijf was hij betrokken geweest bij de exploitatie van de op initiatief van J.B. Petrucchi opgerichte opera op de Hooikaai (nu: Arduinkaai), een zaal uit 1681 waarheen alle decors en accessoires van het oude hoftheater waren overgebracht. Maar nu had de gehaaide bankier met een schone lei kunnen beginnen: de steun van Maximiliaan en de ravage aangericht door het Franse bombardement van augustus 1695 kwamen hem goed van pas. Het 'Grand Théâtre' aan het Muntplein werd met veel juridische en financiële handigheid gebouwd op de ruïnes van een compleet verwoeste stadswijk. De nieuwe zaal deed tegelijk dienst als hoftheater waar de aristocratie zich graag liet voorrijden. En in de buurt was zelfs nog ruimte voor een 'scène à côté': de 'Cofy' op de Grote Markt (circa 1704), goed voor alle soorten spektakels.

Ooit had het paleis op de Coudenberg zelf het toonaangevende toneel in de stad geherbergd. Met de komst van de kunstminnende Aartshertog Leopold Willem in de lente van 1647 veroverden muziek, ballet en toneel weer een zeer belangrijke plaats in het hofleven. Met grote regelmaat en tegen fikse beloning werden uit Noord en Zuid buitenlandse groepen uitgenodigd en *in* het paleis, dat al over verscheidene toneelzalen beschikte, liet Leopold in de 'Galerie des Empereurs' een theater bouwen door Leonard van Heil. Een grote gebeurtenis was daar ongetwijfeld de door Balbi geënsceneerde opera *Ulysse all' isola di Circe* (1650), naar een stuk van Calderon. Het Brusselse hof wilde niet onderdoen voor Mazarins spektakels! Ook het theater van de stedelingen kwam weer in beweging:



Handgekleurde gravure van de Muntschouwburg in P.J. Goetghebuer, *Choix des Monuments*, Gent 1827.

nieuwe soorten toneelverenigingen, nieuwe zalen en de internationalisering van het repertoire brachten in Brussel een frisse wind.

Naast de oude, aan de stadsmagistraat gebonden rederijkerskamers Den Boeck, De Mariacrans en De Corenbloeme, die nog vooral in actie kwamen bij grote stedelijke evenementen, ontstonden de 'Compagnies': besloten gezelschappen van vrije liefhebbers, die hun winst besteedden aan een eigen, soms 'kleurrijk' gezelschapsleven in hun zomer- en winterherbergen. De eersten in de rij waren De vrije liefhebbers van de Rijmerskonste (circa 1647), die nog op het stadhuis speelden en die bij monde van Willem van der Borcht tevergeefs pleitten voor het bouwen van 'een eewigh Schouwborch tot behoef van d'arme Vondelkinderen'. In 1657 volgden Den Wijngaerd, in 1661 De Materbloem. In 1670 werd Het Heylich Cruys heropgericht en in 1688 verscheen een compagnie van De Suyver Leliebloem. In de loop van de achttiende eeuw kwamen er nog eens zoveel groepen bij.

Gespeeld werd op de kaatsbaan aan de Wolvengracht, waar ook de buitenlandse gezelschappen meestal hun toneel en overdekte zit- en staanplaatsen lieten timmeren, of in voor de gelegenheid ingerichte lokalen als De Pelikaan in de Volderstraat, De Spiegel op de Grasmarkt en Rome achter het stadhuis. Sedert 1652 was er bovendien een grote permanente zaal te huur, een initiatief van bierbrouwer Jan van der Elst: zijn theater of Comedie-huys op de St.-Elizabethsberg (thans:

Komediantenstraat) werd een pleisterplaats voor reizende gezelschappen en zou tot ongeveer 1697 door Frans- en Nederlandstaligen worden bespeeld. Maar tegen die tijd konden de Compagnies ook al terecht in de Opera en weldra in de Munt.

Het kon niet anders: de hofgala's en de talrijke buitenlandse voorstellingen gingen het Nederlandstalig theaterleven in Brussel 'internationaliseren'. Claude de Grieck, tot 1670 dé centrale figuur binnen de toneelwereld, pleitte in de opdracht van zijn *Samson* (na 1657), een bewerking van een Spaans stuk van Perez de Montalban, resoluut voor openheid: 'En alhoewel ons Brussel geen "spruyt" en is die vers op en staet, soo is het nochtans (...) dat de Poesy (...) van het Toonneel nu eerst by haer het hoofdt begint op te beuren, oorsaeck dat met reden hier voren schouw-spelen van geburen ontleent zijn, om het Toonneel sijn rouwheyt hier eenighsints te versoeten.'

De Brusselse 'spruiten' werden overgoten met een sterke Franse en Spaanse saus. De Griecks aanzienlijke produktie bestond nagenoeg uitsluitend uit bewer-

Toneelvoorstelling op de Grote Markt te Brussel, begin achttiende eeuw. Schilderij van Balthazar van der Borcht.

kingen en vertalingen: van Boisrobert, Corneille, Rotrou, Scarron, Lope de Vega en vooral van Calderon. De spektakelrijke stukken van de 'Spaanse' Brusselaars werden zelfs in Amsterdam opgevoerd en gedrukt, al dan niet verhollandst. Zij hebben ongetwijfeld een brugfunctie vervuld. Een aantal stukken van De Grieck werd zelfs uitsluitend in het Noorden uitgegeven. Schouwenberghs *Sigismundus*, een vertaling van Calderons *La Vida es Sueño*, in Brussel voor het eerst opgevoerd in 1645, beleefde negen jaar later zijn Amsterdamse première en werd hier tot ver in de achttiende eeuw herhaalde malen gedrukt. In Hamburg werd het stuk in 1693 zelfs omgewerkt tot een libretto voor een opera. Intussen bleven ook Noordnederlandse auteurs op het repertoire van de Compagnies prijken. Dat daarbij graag werd uitgekeken naar bewerkingen uit het Spaans van Thomas Asselijn, Isaac Vos, Catharina Questiers of Joannes Serwouters spreekt boekdelen.

Met 'le Grand Theâtre' op de Munt kregen, voor zover dat nog nodig was, de Italiaanse opera, het ballet en het Franse toneel de kans om zich verder met glans te ontplooien. Om te kunnen rivaliseren met de 'Opéra de Paris' verhief Maximiliaan de zaal in 1704 zelfs tot 'Académie de Musique'. Maar schijn bedriegt. De politieke toestand en de financiële moeilijkheden in de laatste 'Spaanse' jaren brachten het bruisend Brussels theaterleven van het einde van de zeventiende eeuw al gauw tot stagnatie. Pas toen de bevelen en de modes vanuit Wenen gedicteerd werden, deed zich een gunstige kentering voor. In de jaren twintig en dertig ging, zoals destijds overal in Europa het geval was, het Italiaanse zangspel pas echt schitteren in het theater aan de Munt.

Ook in het Nederlands kwam het toneel weer volop tot leven in spektakelrijke en pakkende voorstellingen, gestoffeerd met muziek, dans en grootse vertoningen. Wellicht nog een representant van de oude garde was Anton Flas, van wie - op de vooravond van zijn zeventigste verjaardag - in 1717 ineens vier versdrama's werden gedrukt. In zijn *Judith* herinneren het gebruik van zang, dans en dubbelkoren, de pompeuze en overweldigende enscenering, het gebruik van de allegorie en het strijdbare katholieke karakter zonder meer aan het jezuïetentoneel. Merkwaardig is dat de Brusselse drukker Zacharias Bettens elk van de stukken, al dan niet op aanwijzing van de auteur, niet als 'treurspel' aankondigt, maar als 'Hooft-Tooneel'. Ook Flas' toneelschrijvende zoon, de kapucijner monnik Justinus van Brussel, gebruikt deze term, één keer ook 'Hooft-stoffe'. Gaat het hier om een variant van wat in het toenmalige Duitse theater 'Haupt- und Staatsaktion' werd genoemd en kregen we in Brussel na de Spaanse en gelijktijdig met de Franse, ook

Portret van Johan Laurens Krafft.

een soort Weense vogue? De ‘Aktionen’ - echte actiestukken met een eenvoudige karaktertekening, bedoeld voor een breed publiek - waren echter in proza en in Wenen bevatten ze bovendien komische personages. Principieel werden ze nooit uitgegeven: ze bleven eigendom van de groep. ‘Hauptaktion’ slaat op de ernstige handeling, ‘Staatsaktion’ op één handeling, en wel van vorstelijke personages. Het dichtst bij deze Weense traditie bevindt zich blijkbaar Johan Laurens Krafft (1694-1768), een geboren en getogen Nederlands- en Fransschrijvende Brusselaar, die naar eigen zeggen in zijn land van herkomst, Duitsland, was opgevoed. Hij was overigens ook een verdienstelijk grafisch kunstenaar, fabeldichter en, als historiograaf, propagandist van het Oostenrijkse regime. Zijn *Iphigenie ofte Orestes en Pilades* (1722) is een hartstochtelijk en allesbehalve klassiek versdrama, barstensvol heldhaftigheid, liefde en manmoedige vrouwen, dat - na veel kritieke momenten - voor de twee verliefde paren gelukkig afloopt. De actie verdringt hier duidelijk de karakteruitwerking. Hetzelfde geldt voor *Ildegerte, Koninginne van Norwegen* (1727) die eveneens als een manmoedige *Spiegel der Vrouwen* wordt voorgesteld - even pathetisch en actiegericht. Dit spel was in de provincie een echte ‘kaskraker’: nog in 1773 werd het in een dorp als Nieuwkerken-Waas dertig maal opgevoerd!

In de *Naer-reden*, die hij op *Iphigenie* liet volgen, zette Krafft zich af tegen de minder geciviliseerde kanten van de Brusselse tonelisten: het drankmisbruik en het optreden van domme, maar pretentieuze vedetten. Hij anticipeerde hiermee op het negatieve beeld dat zijn collega en vriend Francis de la Fontaine van de Brusselse ‘stedelijke’ theatercultuur zou geven. Diens *Verhandeling over de redenvoering* (1751) - een vertaling van de *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de L'Europe* (1738) van de beroemde Italiaanse acteur Luigi Riccoboni; een pleidooi voor een natuurlijke speel- en spreekstijl - bevat tal van originele gegevens over de Zuidelijke Nederlanden. Ze zijn de neerslag van jarenlange ervaringen en observaties. Zelfs in de Munt, waar op vastgestelde dagen ook de Vlamingen speelden ‘is wynige Stilswygentheyd: men schinkter en drinkter, men kraekter Noten, en men hoort' er een onaengenaem geraes, vermengt met het fluyten der jongers op de Vingers (...) Zoo laeten wy ons beestigheyd aen d'andere Volkeren zien.’

De la Fontaine klaagde ook over de te brutale kluchten. Zijn beschrijving van de rumoerige Munt preludeerde op de moeilijkheden die schouwburgdirecteur Ignaz Vitzthumb zou ondervinden toen hij in de jaren zeventig in dezelfde Munt naar believen *spectacles flamands* wilde laten opvoeren: ook toen waren die spelen kennelijk nog zeer geliefd. Het verzoek werd van hogerhand afgewezen uit vrees dat het gepeupel (*la populace*) dat gewoonlijk op dergelijk amusement afkwam, de loges van de abonnees zou beschadigen. Toch kan men niet zeggen dat de Brusselse aristocratie pincipieel gekant was tegen het Vlaams theater. Zelfs de adel ‘amuseerde’ zich met de vertoningen van de Vlaamse ‘borgher’-gezelschappen: ook in de ‘Fransdolle’ achttiende eeuw traden mannen van stand graag en

actief op als beschermheer van de Compagnies, en beloonden ze steracteurs graag met goudstukken. Ze knoopten op deze wijze aan bij de gebruiken uit de Spaanse tijd. De annalen van De Wijngaerd vertellen in detail hoe de Brusselse 'beau monde' op 23 februari 1681 de zevende zoon van spelend lid Jan van Dormael hielp dopen: 'Onder trompetgeschal en timbalengeroffel werd het kindje ter kerke gebracht. Talrijke edellieden, vergezeld van pages, die brandende fakkels droegen, gingen in de stoet mede. Peter was de graaf van Achinto, geheimraad van de landvoogd Alexander Farnese; meter, de gravin van Sousson. Na de plechtigheid begaf de stoet zich naar de woningen van de gelukkige ouders, waar een lekker avondmaal opgediend werd. Een vuurwerk werd er afgeschoten. De leden van de Wijngaerd hadden bij deze gelegenheid hun lokaal schitterend verlicht. De prins der Compagnie werd bij de meter ontboden, die hem vier gouden pistolen schonk; de feestviering besloot met een dubbele serenade, die de liefhebbers te middernacht eerst aan de meter brachten, die hen met vijf pistolen beschonk, en daarna aan de peter, die er nog vijf pattacons bijdeed.'

Een zevende zoon, dat was natuurlijk iets! In Van Dormael eerde men waarschijnlijk meer de deftige burger dan het spelend compagnielid. Toch rekent de kroniekschrijver van De Wijngaerd dit theatrale gezelschapsspel rond een doopsel tot de geschiedenis van zijn vereniging. De Brusselse toneelgeschiedenis evolueerde van de sociale gezelligheid rond het vrijwillige burgertoneel naar de klassen-bevestigende en sociaal-distinctieve theatercultuur van de geprofessionaliseerde Munt.

K. Langvik-Johannessen
K. Porteman

Literatuur

Over het repertoire en de bedrijvigheid van de Brusselse Compagnies schreef C. de Baere in de *Jaarboeken* van *De Fonteine* van 1945 en van 1946-'47 (uit deze laatste bijdrage hebben wij de beschrijving van het doopfeest overgenomen). De organisatie van deze genootschappen bestudeerde dezelfde onderzoeker in *Eigen Schoon en de Brabander* 32 (1949). De wederwaardigheden van het Frans theater staan beschreven bij H. Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, z.p. 1923. Onmisbaar voor de achttiende eeuw is de *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden* deel VI met J. Smeyers, 'De Nederlandse letterkunde in het Zuiden', Antwerpen/Amsterdam 1975. Over Flas, Justinus van Brussel, Krafft en De la Fontaine, zie K. Langvik-Johannessen, *De Brusselse Hoofdtonelen: Een bijdrage tot de geschiedenis van het Brussels theater in de Oostenrijkse tijd*, Facultés Universitaires Saint-Louis: Studiecentrum 18de-eeuwse Zuidnederlandse letterkunde, Brussel 1993 (*Cahier* nr. 10).